

IDYAHURI NUNES BEZERRA

GRITO DO SILÊNCIO NO INFERNO SOLITÁRIO

BRASÍLIA

2015

IDYAHURI NUNES BEZERRA

GRITO DO SILÊNCIO NO INFERNO SOLITÁRIO

Trabalho de conclusão do curso de Artes visuais, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, UnB/Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. M. Eduardo Belga

BRASÍLIA

2015

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	04
2. MEMORIAL	05
3. NARRATIVA OCULTA	07
4. INTRODUZINDO O CONCEITO	09
5. O MAL MELANCÓLICO	11
6. PULSÃO DE MORTE	16
Da Manifestação da Dor interna ao Suicídio	17
7. GRITO DO SILÊNCIO	19
8. CONCLUSÃO	21
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	22
10. LISTA DE FIGURAS	24

1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho de conclusão de curso é resultado do desenvolvimento de uma ideia nascida na disciplina de Ateliê I, e posteriormente aprimorada em conceitos em Ateliê II e diplomação. Estabeleço aqui, relatos de um processo de transição de linguagens, onde migrei das histórias em quadrinhos para a pintura, tornando as imagens, além de cenas melancólicas, representações atreladas a uma narrativa que se torna oculta do ponto de vista do expectador. Uso de referências da psicanálise para propor a abordagem conceitual a respeito das imagens, de forma a articular um meio de reflexão por parte de quem as observa. Coloco em questão minhas representações do sofrimento psíquico e da solidão fazendo um paralelo com obras de artistas como Edvard Munch e Edward Hopper a partir das ideias de Freud sobre melancolia e pulsão de morte. Postas essas noções, discorro sobre a proposta de uma poética dentro da minha pintura, sobre um grito que habita no silêncio e se porta como o principal elemento conceitual da minha busca pictórica nesse processo.

2. MEMORIAL

Minha principal questão por quase todo o curso foi a dúvida sobre qual conceito e suporte eu direcionaria o meu trabalho de conclusão de curso, por isso sinto que um pequeno memorial sobre esse percurso é importante para narrar os desdobramentos que me trouxeram até esse projeto final.

Os indícios mais concretos de suporte e intenções conceituais me começaram a aparecer na disciplina de Ateliê I, onde eu ainda encontrava-me perdido com a pluralidade de caminhos que eu poderia seguir, então me agarrei justamente àquilo com o que eu me sentia mais confortável naquele momento que eram histórias em quadrinhos. O projeto consistia em curtas tramas de uma página que mostravam relacionamentos. As cores que utilizei tinham como base a apropriação de uma coerência com cada situação abordada, na maioria das vezes, usei tons mais frios como o verde musgo, cinza ou azul. Em minhas abordagens foram recorrentes temas como o abandono, o luto e a angústia. Assim sendo, percebi que existia algo ali que ia além daquela narrativa que me soava óbvia e banal, e era justamente o que unia em atmosfera cada uma daquelas histórias, a recorrência da solidão e do sofrimento psíquico.

Na disciplina de Ateliê II o meu trabalho começou a tomar uma forma diferente. Onde antes era desenho gráfico e digital, a partir de então, passou a ser pintura sobre tela, e a narrativa de cada obra, antes construída por imagens sequenciais, agora sintetizava-se em uma imagem apenas. Consequentemente consegui atingir a intenção dos quadrinhos que eu buscava, só que de maneira um pouco mais natural no sentido da técnica, já que antes, apesar do conforto de linguagem, eu ainda me sentia preso e sem espontaneidade de composição. Algo a ser ressaltado é que, em Ateliê I eu percebi que cada recorte de cena dentro do plano sequencial funcionava independente dos outros, onde uma única imagem era carregada de uma profundidade emocional. Isso fez com que eu, posteriormente passasse a usar os quadros separadamente como representações autossuficientes. Foi nessa intenção que me veio à mente a possibilidade de explorar a pintura, e a partir disso comecei a desenvolver uma narrativa que é oculta ao observador, usando a pintura sobre tela como suporte.

O processo de criação em Ateliê II soou inicialmente como um mergulho autobiográfico, e aos poucos fui inserindo personagens com suas próprias crises e anseios. Ao representar situações, de começo houve necessidade de tornar claro o entendimento do observador em relação às imagens, e vi nos títulos uma possibilidade de alcançar o estimado. Meu equívoco foi pensar que a obra precisava ser clara assim e, mais tarde entendi que era importante a subjetividade. Os títulos descritivos faziam com que o trabalho tomasse caráter meramente ilustrativo, o que não era mais minha intenção, pois não instigavam uma reflexão a respeito das condições que eu propunha. A subjetividade narrativa foi aos poucos me guiando a outras dimensões do trabalho. Fui então abandonando gradativamente a preocupação com o excesso descritivo dos títulos e fazendo destes componentes, elementos contribuintes na busca de tornar a composição mais reflexiva e passível de interpretações. Após esses desdobramentos, o que restou de herança das histórias em quadrinhos e ilustração foi apenas a narrativa e forma figurativa de representar os sujeitos.

A transição para o processo de diplomação foi apenas uma continuidade e uma lapidação da minha percepção final em Ateliê I. Atualmente, minha série conta com seis pinturas compostas ao longo de dois anos, já com um pouco mais de amadurecimento das ideias iniciais. Entre essas pinturas estão três usadas anteriormente em Ateliê II (figuras 1, 2 e 5), e mais três, pintadas em um momento posterior (figura 3, 4 e 6). Essas imagens, por grande parte das vezes, foram pensadas, fotografadas e inseridas pictoricamente dentro do plano proposto. A ideia é sempre projetar no imaginário e depois fazer uma direção de cena, mas em algumas das ocasiões, iniciei o processo da pintura com apenas uma mínima noção da composição e sem nenhuma referência fotográfica. Todas essas imagens foram pensadas dentro de um conceito e uma poética, construída gradativamente no percurso dessas três fases.

3. NARRATIVA OCULTA

O artista plástico Nelson Maravalhas, em seu livro *Tarefa Infinita* traz questões a partir de uma concepção simbólica da imaginação, no qual identifica alguns meios narrativos na pintura ao longo da história. Quero chamar a atenção para um esquema narrativo específico citado no livro a fim de amarrar ao meu trabalho. Esse meio narrativo é entendido como uma ‘imagem-gatilho’, que seria uma imagem que instiga e nos dá uma característica de um todo. Maravalhas infere essa configuração como sendo uma conexão vertical, no sentido de que uma só imagem abarcaria várias ideias. Apenas para esclarecer, essa ideia de conexão vertical seria um dos dois tipos de conexões, citadas por Maravalhas. A outra conexão seria a horizontal, se contrapondo à vertical, sendo assim uma abrangência de imagens dentro de uma ideia apenas. Essas duas formas constituem um trabalho de condensação, no qual observamos vetores inversos e recíprocos, a partir da imagem. O gatilho é uma síntese dos fatos e pode ser referente a algo que já aconteceu ou que ainda irá acontecer (MARAVALHAS, 2007). Nesse procedimento narrativo:

A manifestação da emoção e a liberação da tensão interior ocorrem em um só ato e tempo. Logo, toda excitação interior se expressa em um movimento físico: determinadas emoções correspondem de maneira precisa a determinados movimentos corporais e faciais. (MARAVALHAS, 2007).

As posturas e orientações dos corpos das figuras humanas que represento no espaço bidimensional tomam caráter crucial na comunicação da imagem. Temos um exemplo da ideia de “imagem-gatilho” na pintura “Indifferens Hysteria” (figura 5), onde a expressão angustiante da mulher em ação se contrapõe aos pés em descanso na cama ao lado esquerdo.

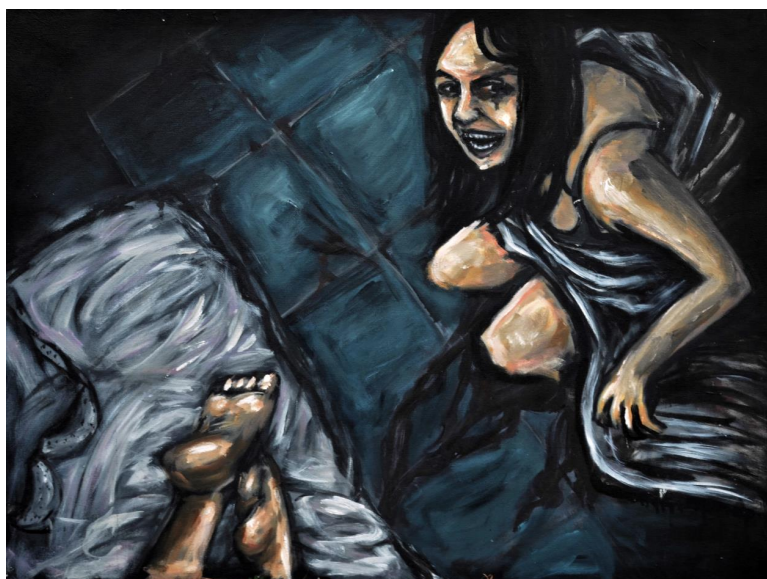


Figura 5 - Indifferens Hysteria

As narrativas que proponho partem do princípio de que cada imagem é como um recorte fotográfico de uma determinada situação, tal como os sujeitos que encaram o observador frontalmente como se realmente estivessem em posição de serem fotografados ou vigiados. O sofrimento psíquico do indivíduo se torna próximo, não apenas tendo como fim tornar presente a dor contida no sujeito da imagem, mas fazer uma aproximação de identificação humana que possa gerar questionamentos a respeito da natureza da dor. Dessa forma, coloco o personagem como um elemento que dialoga com o expectador e ao mesmo tempo cabendo a mim como autor da obra, a ideia inicial do sentido da imagem.

Tendo essa noção das possibilidades de proximidade e diálogo da imagem com o expectador, tomo as pinturas do artista Francis Bacon como exemplo de uma premissa que, apesar de não totalmente atrelada ao o cunho narrativo, envolve o olhar num sistema panorâmico bem específico. Bacon, assim como eu, muitas vezes abusa do trágico em cenas de ligações amorosas carregadas de tensão passional e violência. O expectador se torna uma espécie de voyeur em um momento particular e se defronta com a figura em uma situação extremamente íntima (SIQUEIRA, 2007). Cada individualidade representada por mim sugere de alguma forma a expressão do sofrer, dentro de um contexto que se faz oculto e a morte como um elemento a espreitar de forma subjetiva.

4. INTROZUINDO O CONCEITO

Terminada a primeira fase de autodescoberta, fiz uma análise a respeito de representações pictóricas que construí ao longo desse tempo. Com uma pincelada teórica psicanalítica e filosófica em Ateliê II, me ficaram evidentes as similaridades expressivas e estéticas que remavam em uma direção um pouco mais retilínea com relação ao tema, apesar de que, nesta nova série ainda é possível identificar algumas ramificações que deixo em aberto. Abandonei um viés abrangente por uma proposta um pouco mais específica a respeito da solidão e do sofrimento psíquico. Venho aqui usar desses desenvolvimentos a fim de discorrer sobre o trabalho que apresento.

Segundo Ernest Fischer, “A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas é a de abrir portas fechadas” (FISCHER, 1973). Trago um objetivo de abrir portas no sentido de que, há uma invasão no íntimo de cada sujeito e suas respectivas particularidades onde o observador se torna também interventor por sua presença. Transito por um lugar comum na forma de representar, porém, tento desviar a perspectiva para um devaneio mais implícito das figuras, buscando uma poética que engendre a atmosfera da composição visual como um todo. Essa proposta no meu trabalho dá-se desde a narrativa inicial à abertura e suscetibilidade de desdobramentos de compreensões por parte do imaginário do observador.

No processo de composição, torno recorrente a solidão ante à dor interna, onde os indivíduos, mesmo que nem sempre sozinhos, tomam um caráter de abandono e isolamento voluntário. É colocada em questão a condição de estar-se só, não como simplesmente o afastamento do objeto amado de forma física, mas o distanciamento afetivo, emocional, e a reflexão a respeito do próprio sofrimento em relação aos fatores externos.

Jacques Lacan a partir do budismo fez uso do termo “dor de existir”, definido como a insatisfação do desejo no qual o ser melancólico se situará como o principal porta-voz. Em estudos psicanalíticos mais aprofundados, no budismo a dor é intrínseca a existência, presente por todo o percorrer da vida e se dá como um vazio, instigando uma sede que pode levar a um desequilíbrio da natureza humana. Essa sede então seria extinta e todos os desejos humanos seriam neutralizados pelo nirvana, que se caracteriza como um estado de espírito funcionando feito uma pulsão a fim de anular as tensões (FERREIRA, 2014).

A dor me chamou a atenção como um elemento a ser explorado nas pinturas, e gradativamente foi se repetindo, até mais tarde ser entendida por mim como parte do conceito representativo que, de início, inconscientemente veio a se manifestar. Essa dor pode ser entendida como interna, psíquica ou mesmo dor da alma, tendo o corpo físico apenas como o hospedeiro que irá externalizar a carga emocional presente no indivíduo. Nesse mesmo contexto, imagino uma noção de um grito que se porta além dos instintos pulsionais e coloco-o como uma forma de apelo. Sugiro o grito de maneira a ser uma manifestação de um conjunto visual como expressão da dor, ideia que será melhor explicada mais adiante no capítulo sobre o grito do silêncio.

5. O MAL MELANCÓLICO

Para Freud, existe uma ambivalência emocional em muitas das relações amorosas onde um dos indivíduos se encontra em estado melancólico. Essas situações trazem a oposição de sentimentos como o ódio e o amor, nas ocasiões que se fazem presentes a desconsideração, o despondimento, o desprezo entre outros. Por essa ambivalência, pode-se concluir que as motivações do afastamento a todo externo se dá por uma perda ou ausência do que seria a projeção ideal (FREUD, 1917a). Pictoricamente coloco em questão essa condição de afastamento e solidão como o objeto principal de vários tipos de desdobramentos do sofrimento psíquico. Essa ambivalência de sentimentos como amor e ódio faz parte do processo narrativo na imagem-gatilho em algumas das minhas composições.

Ao ter a perda definitiva pela morte do objeto ou ente querido e posta a condição do irreversível, identificamos o luto. Este possui aspectos da melancolia, porém se caracteriza de maneira mais específica como sendo a reação à perda objetual, onde se observa pouco a pouco uma cessação de libido por aquilo que foi perdido e a constatação de uma inibição do ego, enquanto na melancolia o indivíduo encontra a pobreza e o vazio dentro de si mesmo e um ego presente desprovido de valor (FREUD, 1917b)

Baseado nos estudos de Freud, a melancolia se trata de um desinteresse pelo mundo externo, a diminuição do sentimento de autoestima, a autopunição, a subtração de atividades onde antes eram cotidianas, e a autodepreciação. No luto não há uma perturbação da autoestima ou o empobrecimento do ego (FERRARI, 2006). A respeito da associação de luto e melancolia Freud relata que

A melancolia, portanto, toma emprestado do luto alguns dos seus traços e, do processo de regressão, desde a escolha objetual narcisista para o narcisismo, os outros. É por um lado, como o luto, uma reação à perda real de um objeto amado; mas, acima de tudo isso, é assinalada por uma determinante que se acha ausente no luto normal ou que, se estiver presente, transforma este em luto patológico. A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta. (FREUD, 1917b)

Muitos artistas tiveram abordagens tristes e melancólicas. A dor psíquica é componente da essência criativa de muitos artistas. Pablo Picasso por alguns anos pintou telas de caráter bastante melancólico. Essas obras fazem parte da fase

intitulada “Fase Azul” que marcou o período de transição de Picasso de Madri para Paris, de 1901 a 1905, onde o pintor encontrava-se com extremas dificuldades financeiras. Essa época foi difícil, tornando a “Fase Azul”, representações do estado de miséria que o artista vivia naquele momento. O nome da fase dá-se principalmente por que Picasso abusava de uma paleta azul, onde o contraponto são outros tons frios de forma a enaltecer a tristeza de suas figuras miseráveis (NETO, 2011).

Edward Hopper foi outro artista importante nessa questão da melancolia e da solidão na pintura, apesar de que nem sempre a representatividade mostrada é especificamente da figura humana. Através de uma abordagem naturalista, Hopper mostrava representações da vida cotidiana, paisagens urbanas e rurais, onde evidenciava a sociedade americana de sua época (figura 7). Nesse contexto histórico, suas pinturas são influenciadas pelos períodos onde ocorreram eventos como a Primeira Guerra Mundial, a crise de 1929, a Grande Depressão e posteriormente a Segunda Guerra Mundial (CARNELOS, 2010). Apesar da distância contextual e da representatividade em forma de projeção do período histórico, o meio no qual Hopper introduz a melancolia e a figura humana é parecido com o meu em alguns aspectos, inclusive no naturalism, porém se contrapõe em outros. Hopper recorre a tornar seus indivíduos reflexivos e solitários, mas a partir de uma percepção minha, percebo que suas pinturas mantêm certa distância do observador, onde o cenário toma caráter crucial no sentido geral da composição devido às referências visuais mediante ao período histórico.



Figura 7 - Morning Sun 1952

Aprofundando o entendimento a respeito da melancolia, é importante citar que por muito tempo na história o termo foi sinônimo do que entendemos hoje como depressão, tendo seu uso para definir casos patológicos de humores de natureza triste. A primeira vez que a palavra “melancolia” ocorreu foi nos primórdios da civilização ocidental, visto que desde a Grécia antiga já se tinham relatos desta, inclusive por uso de filósofos como Aristóteles, posteriormente passando por obras como a *Ilíada* de Homero (cerca de 850 a.C), e nos textos bíblicos. Na *Ilíada* e em um grande período da história a melancolia foi entendida como um modelo de loucura, e na Bíblia, apesar da não citação direta, percebemos alguns personagens como o rei Saul que sofre psiquicamente do mal melancólico. Na idade média a palavra associou-se às ciências árabes e no período renascentista se vinculou à genialidade, à produtividade intelectual e à sensibilidade artística, sendo neste período quando se começou a ter e os primeiros estudos da melancolia como doença (LEITE, 1995).

Observando o percurso da história, vemos que o significado ou entendimento do termo melancolia percorreu vários sentidos e intenções similares em suas várias épocas, até que no século XIX, com o advento dos estudos psiquiátricos, começa a surgir a preferência da palavra “depressão” no lugar de “melancolia”. Esta última remete à uma erudição romântica e imprópria para as novas abordagens patológicas que apareciam (TEIXEIRA, 2005). Freud desde 1892 utilizou a palavra “depressão” para descrever uma nova constelação sintomática que foi chamada de “depressão periódica branda” diferenciando-a de melancolia. A “depressão periódica branda” para Freud, era uma neurose que se manifestava em fobias e ataques de angústia (LEITE, 1995).

Ao final do século XIX e começo do século XX, se intensificou o desenvolvimento dos estudos científicos a respeito da melancolia e nesse mesmo período começou a ganhar espaço no cenário da arte um pintor norueguês chamado Edvard Munch, com obras onde a melancolia é tema recorrente como um reflexo visceral da alma do artista. Influenciado por Coubert e Manet, Munch foi um dos principais artistas a representar de maneira expressiva o seu estado sério de sofrimento, sendo este em decorrência principalmente das várias perdas de entes queridos ao longo dos anos (FERREIRA, 2014).

Munch nasceu em 1863 e teve uma vida cheia de tragédias. Logo após seu nascimento, os pais temiam que o filho não fosse sobreviver por ter nascido com uma saúde extremante frágil em meio a ascensão de tuberculose na época. A primeira

perda de sua vida dá-se justamente pela mesma tuberculose que o ameaçou, e em 1868 aos cinco anos de idade, Munch presencia sua mãe morrer. Morte esta que mais tarde é entendida pelo artista como a mais significativa na formulação de sua personalidade traumática, por ter desde cedo o condicionado ao sentimento de perda. Em seguida, no ano de 1875 ele mesmo quase encontra a morte devido à uma hemorragia pulmonar. Em 1877 morre sua irmã não muito tempo depois morre um grande amigo que comete suicídio. Anos mais tarde morre seu pai e seu irmão e após isso, a irmã caçula enlouquece. A vida do pintor também foi marcada por poucos amigos, decepções amorosas e relacionamentos curtos. (FERREIRA, 2014).

Em seus diários e cartas, Munch relata algumas relações das obras com acontecimentos reais de sua vida, tal como “A mãe morta e a criança” que é uma referência à perda de sua mãe (FERREIRA, 2014). A morte de entes queridos era algo recorrente na vida do artista. Tantas fatalidades direcionaram Munch a manifestar-se de maneira que seus trabalhos, além de extensão artística do luto, fosse também uma representação, em síntese, do seu estado de alma melancólico e, ao mesmo tempo, tomado por uma constante pulsão mortífera. Ainda em seus diários, Munch descreve a situação e o sentimento que o motivou a pintar a sua obra mais notória “O Grito” de 1893, que traduz o inferno interior do artista e também é considerado um símbolo pintura expressionista:

Passeava com dois amigos ao pôr do sol quando o sol ficou de súbito vermelho sangue. Eu parei, exausto, e inclinei-me sobre a vedação. Havia sangue e línguas de fogo sobre o azul escuro do fiorde e sobre a cidade. Os meus amigos continuaram, mas eu fiquei ali a tremer de ansiedade e senti o grito infinito da natureza (TEXEIRA, 2013).

Justamente por essa expressão melancólica e sombra da morte nas obras de Munch, trago-o com um fim comparativo e justa citação dele como um importante artista nesse tipo de representação, a fim de conectar de alguma forma ao trabalho por mim desenvolvido. Sugiro a presença da tristeza e melancolia, não necessariamente como reflexo expressivo da alma, mas no sentido mais estético e conceitual na construção de uma narrativa do plano pictórico. O realismo também posto como uma similaridade particular na identificação artística fez com que Munch me servisse como influência e base pra compreender esse tipo de manifestação expressionista triste e pessimista. Um exemplo se mostra na pintura “A lucidez de uma jovem humilhada” (figura 6), onde mostro uma representação de profunda angústia e medo, e ao mesmo tempo a figura pode se tornar enigmática por sua correlação com o título.

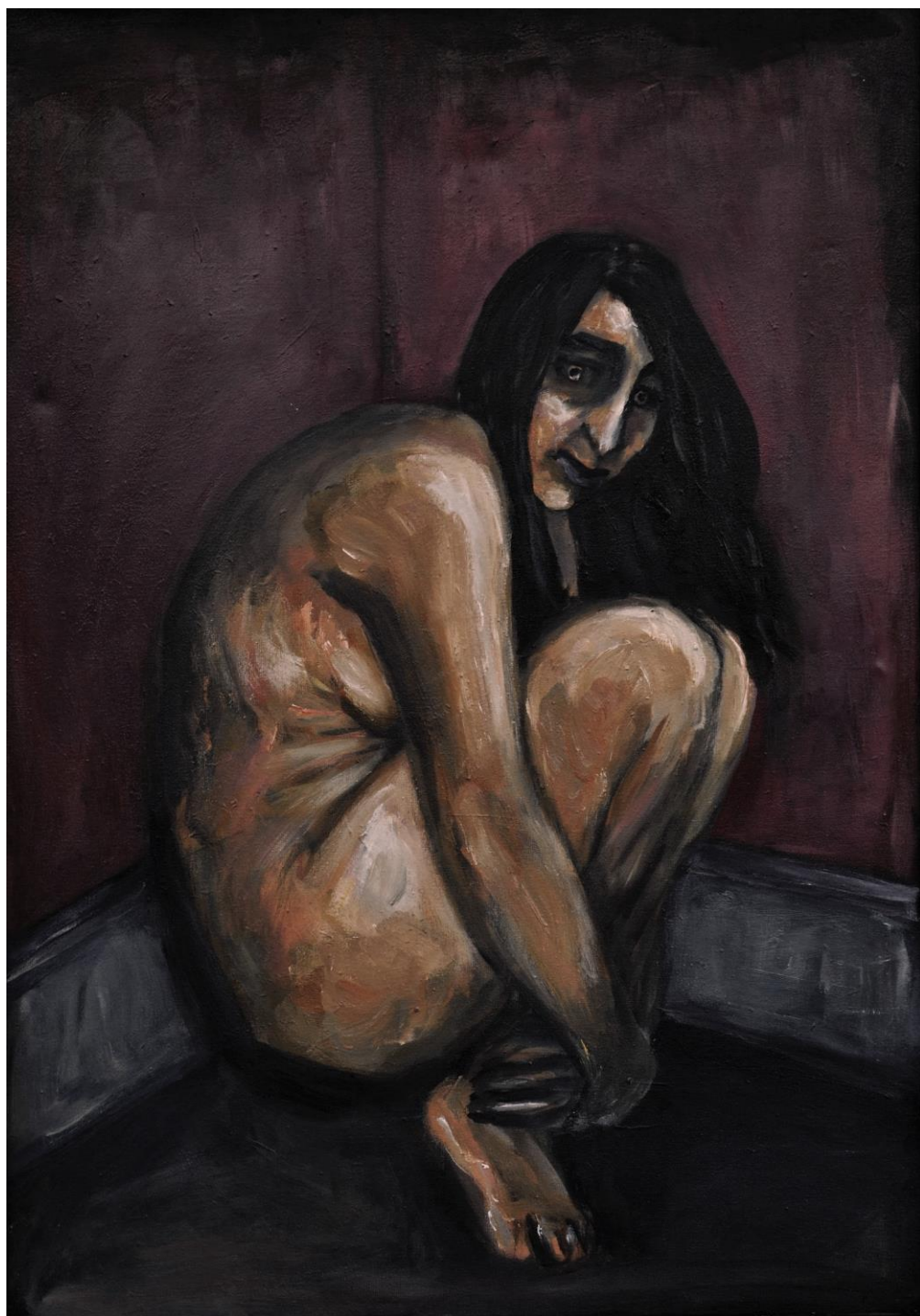


Figura 6 – Lucidez de uma jovem humilhada

6. PULSÃO DE MORTE

Os elementos postos em minha pintura não expõem fato consumado, mas sim o processo de desintegração da vida devido às perturbações psicológicas. O que interessa é o percurso e não o destino final. O sofrimento de cada personagem se relaciona com condições de ausência e crises de relacionamentos humanos, o que se traduziria não especificamente como depressão apenas, mas também como surtos psicóticos tal como histeria, traumas ou alucinações por uso de tóxicos. Esses sofrimentos carregam em suas representações, tensões de desequilíbrio emocional ou o natural desfalecimento do corpo no limite do suportar psicológico de uma pulsão mortífera.

A figura feminina, por vezes, é representada por mim em uma situação passional e corpo nu, onde a aflição e sexualidade são presentes como contextos da imagem-gatilho a se desenrolar em conclusões. Tânia Rivera, estudando a obra de Otto Dix, faz a afirmação de que nela o corpo feminino é lugar do sexo conjugado com a morte. Esse corpo, desnudado radicalmente, despido de adornos e humanidade, é estripado em um festim macabro. Emilse Naves, em seus estudos sobre histeria e pulsão de morte, aponta a partir dessa observação de Rivera que, se o corpo da mulher representado na arte de Dix é ligado à sexualidade e morte, o corpo da histérica denuncia uma articulação entre pulsão de morte e histeria (NAVES, 2007).

Para Freud, o conceito de pulsão dá-se nas fronteiras do mental e somático. A pulsão é o elemento psíquico de estímulos originados no corpo, a fim de estabelecer uma conexão de trabalho entre os mesmos. Freud, na construção de suas teorias, traz a pulsão como um processo dinâmico que consiste numa pressão ou força que faz o indivíduo tender para um objetivo. O conceito de pulsão se torna relevante quando Freud descobre que o sintoma histérico manifesta um corpo onde habita a sexualidade, só aí constata que, há uma conjugação entre o somático e o psíquico (NAVES, 2007). Para Freud existem dois tipos de pulsão: pulsão de vida, constituída não apenas pelas pulsões sexuais propriamente ditas, mas ainda as pulsões de autoconservação; e pulsão de morte, que contrapõem às pulsões de vida e que tendem para a redução completa das tensões, isto é, tendem a reconduzir o ser vivo ao estado anorgânico. A pulsão de morte é voltada a princípio para o interior e tende à

autodestruição. Em seguida, tais pulsões seriam dirigidas para o exterior, manifestando-se então sob a forma da pulsão de agressão ou de destruição (FREUD, 1915).

Contrapondo a pulsão de morte, Freud nos aponta à pulsão de vida, que pode ser associada a princípios de sofrimentos ocasionados por eventos naturais como enfermidades físicas ou acidentes, onde o indivíduo se confronta com a morte a fim de permanecer em um estado de autodefesa e não se convencer do irremediável. Já na pulsão de morte, há um desejo e objetivo para a cessação do consciente corpo vivo. Na construção imagética de minhas composições pictóricas, a pulsão de morte como algo presente propõe uma dramaticidade na desintegração emocional do ser. A dor é colocada como um elemento que grita, mas não necessariamente reduzida apenas à representação humana, mas no diálogo visual do indivíduo com o fundo e os outros elementos postos.

Da Manifestação da Dor interna ao Suicídio

A recorrência da depressão e do suicídio na sociedade contemporânea me fez refletir sobre a forma de representação dos sujeitos e suas motivações no intrínseco o atrativo pelo nada como cessação do sofrimento na vida. A alma se vê doente, tanto por poder estar convencidas da realidade irremediável, como também por um impulso tensional de autodestruição. Albert Camus faz uma analogia do suicídio com o melodrama, como ato de confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que não se tem como compreendê-la. No ato de suicidar-se, é pressuposto o reconhecimento, mesmo que instintivamente, do caráter irrisório desse hábito, a falta de qualquer razão que torne a viabilidade da vida (CAMUS, 1942).

Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentido da absurdidade. Como já passou pela cabeça de todos os homens são o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer, sem outras explicações, que há uma ligação direta entre esse sentimento e a atração pelo nada (CAMUS, 1942).

O desinteresse pela vida poderá se mover a partir de questões reflexivas do homem sobre a validação de suas condições, como na obra *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, escrito por Goethe (1774). Nessa história, temos o personagem principal Werther, como alguém que se culpa por amar intensamente uma mulher

chamada Charlotte. Na história, Werther está distante de seus amigos e sua família, e através de cartas ele se comunica com um amigo, narrando sua trajetória de paixão intensa e desenfreada pela jovem Charlotte. Impulsionado por uma paixão platônica devastadora, Werther vê sua amada nos braços de outro homem e pela impossibilidade de tê-la, acaba cometendo suicídio. Werther toma para si a aceitação de sua não existência ante a ausência da mulher amada, tomado por uma intensa dor de existir, o jovem tira sua vida por não ver sentido em viver longe do seu objeto de desejo. Na obra, a impossibilidade de uma coexistência da reciprocidade de Charlotte, faz com que o amor se torne para Werther uma manifestação de sofrimento e dor ante ao querer (GOETHE, 1774). Nesse contexto a pulsão de morte é guiada pelo desejo insaciado do jovem apaixonado. O psiquiatra e psicanalista argentino J. D. Nasio, no *Livro da dor e do amor*, ao inferir sobre a dor psíquica relacionada aos laços de amor, propõe que a dor de amar é como quando, “o afeto que resulta da ruptura brutal do laço que nos liga ao ser ou à coisa amados”. Mediante a essa ruptura violenta e súbita, é provocado o sofrimento interior, vivido como o dilaceramento da alma, como “um grito mudo que jorra das entranhas” (NASIO, 1996). A respeito da dor de amar, Nasio relata que:

De fato, a ruptura de um laço amoroso provoca um estado de choque semelhante àquele que é induzido por uma violenta agressão física: a homeostase do sistema psíquico é rompida e o princípio de prazer abolido. Sofrendo a comoção, o eu consegue, apesar de tudo – como na dor corporal – autoperceber o seu transtorno, isto é, consegue detectar no seu seio o enlouquecimento de suas tensões pulsionais. (NASIO, 1996)

Nasio, mostra também uma outra percepção, de que a dor interna não é mediante a falta do outro, mas a força do desejo que se priva do excitante na sensibilidade do corpo vivo, o que seria um transtorno interno gerado pela desarticulação da fantasia do amado. Toda fantasia se desmorona, a partir disso, todas as energias se concentram na imagem do objeto desejado, supersaturado de afeto. Aí então a dor nascida do desejo tumultuado, se intensifica (NASIO, 1996).

Com a perda do que seria o “eleito”, a fantasia perde suas sustentações, ficando então sem eixo, fazendo o sujeito em sofrimento se confrontar com o próprio interior transtornado. Diante dessa dor psíquica, algo que os homens consideram o mais primitivo “antídoto” para descarrego emocional sempre foi a emissão do grito. A partir do grito, as palavras ressoam na cabeça entre a realidade vivida e aquela que se almeja. As palavras então transferem a dor do corpo para uma concentração na alma (NASIO, 1996).

7. GRITO DO SILÊNCIO

Diante da percepção visual que se possa ter ao observar alguma pintura minha, pode se tornar evidentemente a externalização de algum descontentamento ou tristeza. Quero usar dessa manifestação para insinuar um grito. Esse grito não se liga diretamente ao significado literal, mas uso de uma conotação um pouco diferente, onde esse grito funcionaria como uma descarga enérgica negativa representativamente e conceitualmente. O barulho emitido é algo inaudível, apenas uma perturbação visual que soaria também como uma espécie de apelo a externalizar as aflições internas do indivíduo. O conjunto visual da pintura carregado de introspecção é reflexo das próprias angústias da alma do ser melancólico. O princípio do grito se torna o mesmo, mas se desvirtuando por outras finalidades.

Nasio, com base nas ideias de Freud, diz que o grito seria a mais fiel expressão da impotência humana, este é usado também como artifício de apelo para que se consiga algo. A partir de Lacan, Nasio nos trás a ideia do grito também como um apelo à *Coisa* que seria absoluta e inadmissível, um vazio impessoal e comum aos dois indivíduos do laço afetivo. Estes indivíduos seriam aquele que emite e o outro que recebe. Nessa mesma ideia, nos é trazido um neologismo de Lacan chamado *extimidade*, a fim de nomear uma *Coisa* que ao mesmo tempo representa o íntimo e o externo. Segundo Nasio, “essa Coisa não ressoa nem vibra, ela é silêncio, puro silêncio: eu grito, ele grita, e é o silêncio da Coisa que jorra e se impõe.” (NASIO, 1996)

Mediante o conceito de grito do silêncio, não é tão difícil identificar o paradoxo, que contrapõe à noção do grito como apenas uma descarga motora audível, e o coloca como um apelo que chama a *Coisa* e se dá o surgimento de um silêncio. A partir de uma torção operada, esse paradoxo é entendido por Nasio como um grito que engendra o silêncio, e uma dor, que nesse caso específico seria algo que não se sente. Na pintura “*Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*” Francis Bacon nos mostra a beleza das cores ao fazer o papa de boca aberta, mas a ideia que nos dá é de um grito, que em momento nenhum me remete à ideia de pulsão sonora. David Sylvester sugere que as representações de grito humano feitas por Bacon, tornam o artista alguém obsessivo pelo horror, por serem elementos recorrentes em

suas obras. Há de fato uma obsessão, não necessariamente pelo horror, mas pela representação do grito, mesmo que nem sempre premeditado (SYLVESTER, 1998) Bacon sempre se impressionou mais com a maneira mais orgânica de grito, como a forma da boca e o movimento dos dentes, não necessariamente tendo essa intenção como uma assimilação mais profunda do apelo emocional. O exemplo de Francis Bacon é modelo que trago a fim de desconectar a ideia de grito como pulsão sonora, e logo em seguida, através da minha poética, converter esse grito em um princípio de descarrego emocional imagético além do figurativo.

O *grito do silêncio no inferno solitário* é enfim, o grito de intenção que envolve atmosfericamente toda a composição visual, independente da forma de representação dos indivíduos melancólicos. Cada cena carrega em si um enredo oculto dentro da ideia de dor psíquica que tende à autodestruição dos personagens. O grito se mostra como o apelo de socorro da imagem, e observador seria o espectador presente e detentor de uma sugestiva interferência. Os sujeitos representados sabem que estão sendo observados e, na maioria dos casos, respondem em estímulos com o olhar, puxando assim o observador pra dentro da trama. A partir de aí então, deixo a livre o imaginário do espectador pra que lide com os fatos precedentes e conclusivos da imagem.

8. CONCLUSÃO

A partir do desenvolvimento do meu trabalho visual, iniciei um estudo teórico e visual dentro da narrativa oculta a respeito de elementos de introspecção como a melancolia, pulsão de morte e grito silencioso. Os processos apresentados aqui têm origem no veículo das histórias em quadrinhos, linguagem de que me desvinculo para projetar na pintura, representações da melancolia e pulsão de morte, aqui apresentadas com suas respectivas definições, contrapontos e comparações. A partir desses estudos teóricos sobre melancolia e pulsão de morte, criei bases mais sólidas para um melhor desenvolvimento do conceito plástico de minhas pinturas, onde se resolveram todas as minhas questões iniciais.

Futuramente pretendo passar da tinta acrílica para a tinta óleo, e construir melhor o conceito a partir disso, expandindo minhas intenções de representação humana, de forma que o indivíduo melancólico seja apenas um dos tipos de sofrimento psíquico representados. Desejo explorar a questão da histeria e das alucinações, indo mais fundo assim na psique, passando de um naturalismo para uma projeção das próprias alucinações dos sujeitos.

O *Grito do silêncio no inferno solitário* conclui-se como uma particularidade do isolamento humano mediante ao sofrimento psíquico gerado por diferentes naturezas. Dentro do processo de construção do meu trabalho, me veio como elemento primordial a ideia desse grito no silêncio como o ponto conclusivo e referência para outros desdobramentos. O grito permeia todo o conceito proposto em minhas obras soando como um apelo silencioso e visual nas específicas representações. Essas imagens compostas são um conjunto de inferências melancólicas a partir das narrativas ocultas que proponho, tornando assim o trabalho apenas uma iniciação a um aprofundamento posterior e amadurecimento das ideias.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro. Editora Record. 2004.
- CARNELOS, Leonardo. *Edward Hopper e a melancolia*. Disponível em: <<http://www.artperceptions.com/2010/04/edward-hopper-e-melancolia.html>> Acesso em: 3 junho, 2015.
- FERRARI, Ilka Franco. *Melancolia: de Freud a Lacan a dor de existir*. Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line, 2006.
- FERREIRA, Mariana Rodrigues Festucci. *Entre a arte e a psicanálise: a melancolia em Edvard Munch*. Psicanálise & Barroco em revista, 2014.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da arte*. Rio de Janeiro. Zahar Ed. 1983
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (obra original publicada em 1917).
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. São Paulo. Editora Autêntica, 2013. (obra original publicada em 1915).
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. L&PM Editores. 2004. (original publicado em 1774).
- LEITE, M, P de Souza. *Depressão ou dor de existir?*. São Paulo. Agosto de 1995. Disponível em: <<http://www.marciopeter.com.br/links2/artigos/periodicos/depressaoDor.html>>. Acesso em: 3 junho 2015.
- MARAVALHAS, Nelson Junior. *A Tarefa Infinita*. Brasília. 2007.
- NASIO, J.-D. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- NAVES, Emilse. *Para além do desejo. Um estudo sobre histeria e pulsão de morte*. 2007. 291p. Tese de doutorado. Universidade Brasília, Instituto de psicologia.
- NETO, Antônio Garcia. *A histeria masculina em Pablo Picasso*. Psicanálise & Barroco em revista, 2011.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. 1998. São Paulo. Cosac Naify. 2007. (Original publicado em 1998)
- SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. Psicanálise & Barroco, Revista de Teoria Psicanalítica, 2007.

TEIXEIRA, Irenildes. *Angustia e desespero existencial: O Grito de Edvard Munch*. Disponível em: <<http://ulbra-to.br/encena/2013/01/27/Angustia-e-desespero-existencial-O-Grito-de-Edvard-Munch>> Acesso em: 9 de junho de 2015.

TEIXEIRA, Marco Antônio Rotta. *Melancolia e depressão: um resgate histórico e conceitual na psicanálise e na psiquiatria*. Revista de Psicologia da UNESP, 2005.



Figura 1 - Pagando os pecados - acrílica sobre tela 60x80



Figura 2 - Deboche de uma tragédia - acrílica sobre tela 50x70

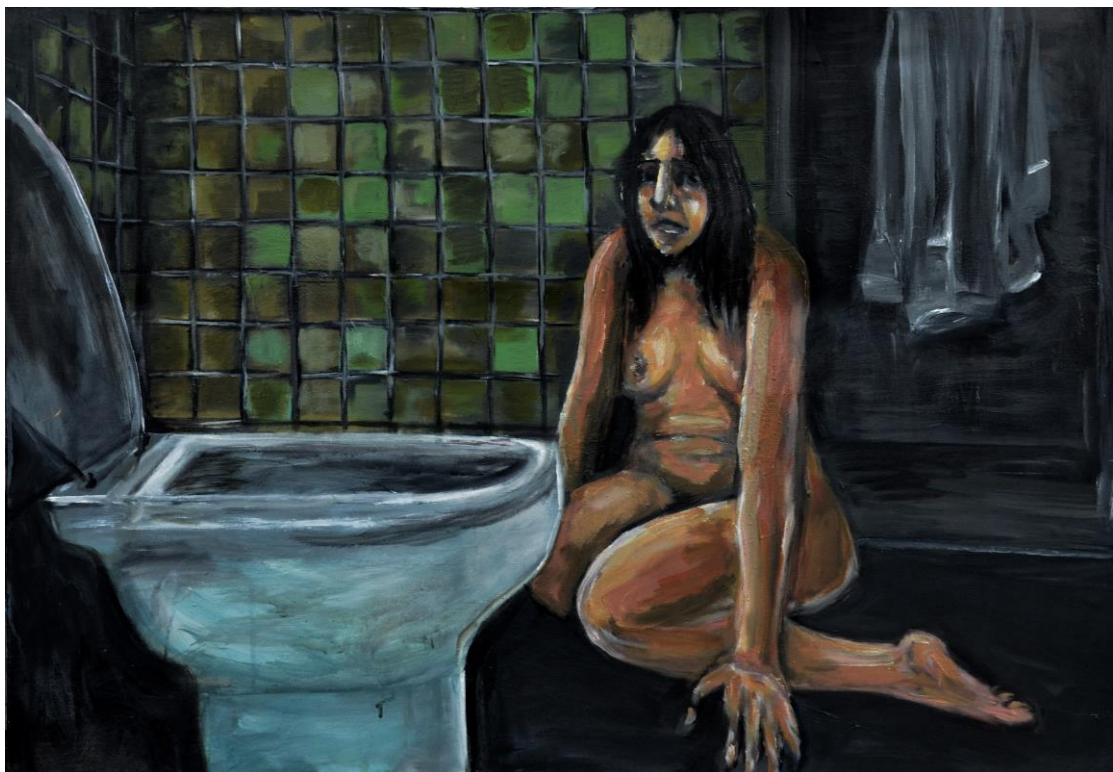


Figura 3 - Depois que tranquei a porta - acrílica sobre tela 70x100



Figura 4 - Tragada - acrílica sobre tela 60x80



Figura 5 - Indifferens Hysteria - acrílica sobre tela 60x80